



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2016

Schneesturm im Gebirge: das Hans Castorp-Syndrom

Sasse, Sylvia

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-144224>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Sasse, Sylvia (2016). Schneesturm im Gebirge: das Hans Castorp-Syndrom. In: Frölicher, Gianna; Gerber, Malgorzata; Sasse, Sylvia; Seiler, Nina. "Dieser Mont Blanc verdeckt doch die ganze Aussicht!" : Der literarische Blick auf Alpen, Tatra und Kaukasus. Norderstedt: Edition Schublade, 239-254.

Sylvia Sasse

Schneesturm im Gebirge: das Hans Castorp-Syndrom

Im Moskauer Konzeptualismus war Thomas Manns Roman *Der Zauberberg* Kult. Das medizinisch verordnete Nichtstun der Patienten im Internationalen Sanatorium Berghof, das alle Handlungen kompensierende stundenlange Gerede der »Berggäste«, die Halluzinationen von Hans Castorp bei seinem Skiausflug, die phantastischen Fieberdelirien der tuberkulösen Patienten, die detaillierten Interpretationen der Krankheitssymptome, die Wortmagie der Séancen – all das traf sich mit den diskursiven Vorlieben der Moskauer Konzeptualisten. Das mondäne Bergsanatorium in Davos war für sie ein Ort der permanenten Produktion und Rezeption von Geschichten, philosophischen Erörterungen, Symptomen und wilden Assoziationen.

In einem Gespräch über den *Zauberberg* zitiert Andrej Monastyrskij einen der letzten Gedanken des Erzählers; er zitiert zwar falsch, trotzdem oder gerade deshalb gibt dieses Beinahe-Zitat Aufschluss über die Rezeption dieses Romans im konzeptualistischen Kreis: »Erinnerst du dich, am Schluss, ganz am Schluss, beinahe im letzten Absatz, sagt er so etwas wie: Nun, lieber Leser, das ist alles Unsinn. Das wichtigste ist der Geist der Erzählung, der weiter über diesem Berg weht...«¹ Monastyrskij erinnert sich nur vage, weil er bereits eine konzeptualistische Verstärkung des Titels im Sinn hat, bei der es – ganz im Sinne von Thomas Mann –

nicht um den Berg geht, der verzaubert ist, sondern um den Berg, der zaubert, der Geschichten produziert.² Andere Mitglieder des konzeptualistischen Kreises griffen den *Zauberberg* in ihren Zeichnungen und Installationen auf. Jurij Lejderman machte eine Zauberberginstallation mit Illustrationen zu den einzelnen Kapiteln, die Gruppe ›Inspektion Medizinische Hermeneutik‹, der neben Lejdermann auch Sergej Anufriev, Pavel Pepperštejn und Pavel Fedorov angehörten, führte Zauberberggespräche und baute eine fiktive Schweiz, deren narratives Zentrum der *Zauberberg* war. Der glühendste Verehrer des *Zauberbergs* unter den Medhermeneuten war zweifellos Pepperštejn.³ Er las den *Zauberberg* das erste Mal mit dreizehn Jahren, dann wieder und wieder, bis er die Protagonisten des Romans so gut kannte wie seine eigenen Freunde. Zu dieser Zeit gab er sich auch den Namen Pepperštejn (geboren als Pivovarov), abgeleitet von Mynheer Peeperkorn, der Figur des älteren Holländers, der im Gasthaus Berghof gastierte und eigentlich Pieter Peeperkorn hieß.⁴ In einem Gespräch mit Fedorov nennt Pepperštejn den Roman selbst einen Gipfel: »Der *Zauberberg* ist der Gipfel, der höchste verzauberte Raum.«⁵

Die fiktive Schweiz

Der *Zauberberg* im *Zauberberg* ist für Pepperštejn und die Medhermeneuten ein Ort der Fiktion, nicht nur ein fiktionaler Ort, sondern ein Ort, an dem Fiktionen produziert werden. Ganz in diesem Sinne konzipierten sie für ihre erste Ausstellung in der Schweiz 1992 eine Schweiz aus fiktiven Schweizertexten. Die Ausstellung bestand insgesamt aus zwei Teilen: +*Medizin* und *Schweiz*+. Der zweite Teil, *Schweiz*+, wurde in der Shedhalle in Zürich gezeigt, der erste Teil blieb leider Projekt.⁶ Hätte die gesamte Ausstellung – beide Teile – realisiert werden können, wäre ganz nach der Vorstellung Pepperštejns der erste Teil (+*Medizin*) oben auf dem Berg, in einem Hochgebirgssanatorium, und der zweite Teil (*Schweiz*+) »unten im Tal«, in einer neutralen Halle installiert worden.⁷

Die fiktive Schweiz resultierte bei den Medhermeneuten aus einem Mangel an realer Reiseerfahrung bzw. Reisemöglichkeit, sie waren vorher nie in der Schweiz gewesen. So entstand also keine touristische Schweiz, die man besuchte, bereiste und die man dann in seinen Erinnerungen beschrieb, so wie das schon Nikolaj Karamzin oder Lev Tolstoj während ihrer Reisen gemacht hatten, es handelte sich vielmehr um eine

Schweiz, die man nur aus der Literatur, aus Filmen und aus Wörtern kannte, ein ›Phantomland‹ Schweiz. Pavel Pepperštejn kommentierte die Idee wie folgt:

»Uns interessiert nicht die reale Schweiz, sondern die Schweiz als weitverzweigte, transdiskursive Halluzination, als die sie uns in Rußland vorschwebt. Das russische kollektive Bewußtsein träumt infolge seines ›Hineingeworfenseins in die eigene Grenzenlosigkeit‹ ständig von anderen Ländern, denen es verschiedene Rollen, Funktionen und Strategien im eigenen paranoiden Schauspiel zuteilt. Dabei glaubt es nicht ganz an die Realität dieser Länder und erinnert an einen Drogensüchtigen, der alle Dinge verdächtigt, nur seine Halluzination zu sein.«⁸

Die von den Medhermeneuten in der Schweiz installierte fiktive Schweiz entsprach also nicht der Schweiz, wie sie von sowjetischer oder Schweizer Seite aus repräsentiert wurde, sondern einer Schweiz, wie sie im privaten Kreis der Moskauer Konzeptualisten imaginiert wurde.

Die Ausstellung *Schweiz+* bestand aus sechs Korridoren, die durch Türen und Pfeile miteinander verbunden waren: 1. Leninkorridor mit Episoden über Lenin in der Schweiz, 2. Štirlitzkorridor mit Szenen aus der sowjetischen Kultfernsehserie *Siebzehn Augenblicke des Frühlings* (*Semnadcat' mgnovenij vesny*), die u.a. in Bern spielt und mit Schwarzweißfotos, die imaginäre Deutsche in einer fiktiven Filmschweiz zeigen, 3. Sherlock Holmes-Korridor: Korridor mit Illustrationen aus Arthur Conan Doyles *Sherlock Holmes*, der in der Schweiz bei den Reichenbachfällen verschwand, 4. Zauberbergkorridor: Textfragmente aus Thomas Manns *Zauberberg*, 5. Kabakovkorridor mit Bildern aus Kabakovs erster Ausstellung 1985 in der Kunsthalle Bern und 6. Švejcarkorridor mit Bildern vom russischen Švejcar (Portier).

Die Korridore waren durch Pfeile und Türen miteinander verbunden. Wie im topographisch organisierten *Zauberberg*, dessen einzelne Kapitel oben oder unten, im Speisesaal oder in den Krankenzimmern spielen, fertigten die Medhermeneuten neben den realen Korridoren »mentale Schaubuden«, in denen die Bewegung von »oben nach unten«, zwischen »Bergspitze und Tal« erzählt wurde. Das alles dominierende Sujet hieß »Abstieg und Fall«, es begann mit der Castorp'schen Schneewanderung;

von dort aus führte ein Pfeil zum Štirlitzkorridor, zu einem gewissen Pastor Šlaga, der dafür bekannt war, ebenso wie Castorp, nicht Skifahren zu können.⁹ Von Castorp führte ein anderer Pfeil direkt zu Sherlock Holmes, von dort aus ging ein weitere Pfeil zu Professor Pleischner aus dem Štirlitzkorridor und schließlich kam man nach ein paar weiteren Pfeilen bei Lenin an.

Im vierten Korridor, dem Zauberbergkorridor, war die Verbindung zur Projekt gebliebenen Ausstellung *+Medizin* schon angelegt. Dort stand ein Liegestuhl mit warmen Decken, und an den Wänden waren Texte und Illustrationen zu einzelnen Passagen aus dem Roman befestigt. Es waren Szenen aus dem Speisesaal, die Bleistiftszenen zwischen Hans Castorp und Clawdia Chauchat, Röntgenszenen mit Dr. Krokowski, und Szenen mit Mijnheer Peeperkorn an den Wasserfällen.¹⁰ In *+Medizin* oben auf dem Berg sollte dann eine diskursive Poliklinik eingerichtet werden, die einzelnen Zimmer – ein Erholungsraum für die Kranken, ein Vorzimmer, leere Behandlungszimmer – sollten für die Besucher begehbar sein. Von den Zimmern aus hätte man auf die Berge schauen sollen. Allerdings sollten gerade am Ort der maximalen Aussicht, auf den Balkonen des Sanatoriums, nicht die realen Berge zu sehen sein, sondern künstliche. Die reale Aussicht auf die Berge sollte durch Jalousien, auf denen mentale Landschaften zu sehen sein würden, ersetzt werden.

Die Medhermeneuten wollten nach Kabakovs Idee der ›Totalen Installation‹ vorgehen und ein Modell der Schweiz schaffen, das von der realen Schweiz selbst nicht gestört wird. Kabakov hatte diese strikte Trennung als Voraussetzung für das Funktionieren von ›Totalen Installationen‹ beschrieben: Die Welt tritt in den ›Totalen Installationen‹ immer »als ein vollständig geschlossenes Universum auf, als ein vollständig in sich geschlossenes Modell der Welt«¹¹. Kabakov hatte seine ›Totalen Installationen‹ erst gebaut, nachdem er 1987 in den Westen kam. Die ›Totalen Installationen‹ exportieren, so betrachtet, nicht nur den sowjetischen abgeschlossenen Raum in den Westen, sie exportieren auch die Beobachterperspektive des »Russen ohne Fenster«, die nach allen Seiten abgeschlossene sowjetische mentale Topographie, in den Westen.¹² Die Medhermeneuten bauten ihre ›Totalen Installationen‹ im Unterschied zu Kabakov eher wie Bücher, in die man eintritt. Das aus den Schweizertexten hergestellte Narrativ nannten sie »transdiskursive Halluzination«¹³. Auf dem Berg ist nicht das zu sehen, was die Aussicht selbst hergibt,

sondern die literarische Vorstellung davon. Man könnte diese Strategie als Inszenierung des ›fiktionalen Sehens‹ beschreiben, bzw. als Inszenierung einer Enttäuschung, denn derjenige, der ganz oben steht, der den Berg erklommen hat, wird nicht mit der ›natürlichen‹ Aussicht belohnt, sondern nur mit einem Bild seiner Erwartung. Die Medhermeneuten stülpten so die Eigengesetzlichkeit der inneren Vorstellungswelt nach außen, gerade weil es, wie im Fall der »fiktiven Länder«¹⁴, jenseits des diskursiven Materials keine reale Erfahrung gab.

Das Hans Castorp-Syndrom

Der fiktive und halluzinative Schweiztext der Medhermeneuten findet seinen Höhepunkt und seinen Ausgangspunkt in Hans Castorps Schneeausflug. Hans Castorps Schneeausflug wird bei den Medhermeneuten zu einer Urszene des Literarischen umgedeutet, sie sprechen sogar vom Hans Castorp-Syndrom. Damit spielen sie auf jenen Moment des Ausflugs an, in dem Castorp – vom Schneesturm völlig desorientiert und schneeblind – zu halluzinieren beginnt und das äußere Sehen durch ein inneres Sehen, die Einbildungskraft ersetzt. Nicht von ungefähr hatten sie in die Mitte ihrer Installation *Schweiz+* das Schweizerkreuz gesetzt und es gleich noch aus der Perspektive ihrer Zauberberglektüre gedeutet:

»The white of the Swiss Cross is used
in analogy to the white of the Alpine peaks.
This white represents an open mental space,
a blank sheet of paper on which a text can be
written or a thought reformulated.«

Die fiktive Schweiz der Medhermeneuten wurde dadurch als Möglichkeit, als Beginn des Fiktionalen schlechthin verstanden, der weiße Gipfel der Schneeberge nicht als Ort der Aussicht und des Überblicks inszeniert, sondern als leere, weiße Seite. Mit dieser Interpretation stülpten die Medizinischen Hermeneuten der Schweiz und Thomas Mann ein klassisches russisches Narrativ über: das Schneesturm- und Schneenarrativ. Seit der Romantik tauchen Schneestürme in der russischen Literatur regelmäßig auf und haben stets auch eine poetologische Funktion, der Whiteout sorgt für einen Verlust der Orientierung in Raum und Zeit,

für Unvorhersehbarkeit der Zukunft und wilde Visionen und Halluzinationen. Pepperštejn bringt das von Thomas Mann mit »Schnee« betitelte Kapitel im *Zauberberg* mit einem Gedicht von Nikolaj Nekrasov in Verbindung, mit *Moroz, Krasnyj Nos* (*Frost, Rote Nase*, 1862-1864), einer der nach Pepperštejn sakralen Texte der russischen Kultur, den jedes Kind in der Schule auswendig lernen musste. Bereits in diesem Text ist das Halluzinieren beim Erfrieren Thema, es geht um eine junge Frau, die im Wald in einem Schneesturm steckenbleibt.

Doch zunächst zu Thomas Manns *Zauberberg*. Im Kapitel »Schnee« wird Hans Castorp zum Skifahrer, er bringt sich das Skifahren sogar selbst bei, auch wenn das Selbsttraining ziemlich unwahrscheinlich klingt. Warum aber will er nach schon zwei Jahren im Sanatorium nun plötzlich Skifahren lernen? Die Schneemassen erfüllen, so der Erzähler, sein »Gemüt mit dem Bewußtsein der Abenteuerlichkeit und Exzentrizität dieser Sphäre«¹⁵. Er sucht eine »innigerfreie Berührung mit dem schnee-verwüsteten Gebirge«,¹⁶ will »sich ins Ungeheuerliche vorwagen«,¹⁷ will das »Begeisterungsglück leichter Liebesberührungen mit Mächten, deren volle Umarmung vernichtend sein würde«,¹⁸ spüren. Kurzum, Hans Castorp will, nach all der Regelmäßigkeit des Lebens im Sanatorium, nach all dem Komfort, dessen er sich beim Beobachten der Elemente da draußen zu schämen begann, in eine Unvorhersehbarkeit aufbrechen, die nichts mit Krankheit zu tun hat, sondern die dem Tod auf eine andere Weise nahekommt, von außen. Es ist sein Drang, nicht mehr Zuschauer sein zu wollen, nicht mehr von der Balkonloge aus das Naturschauspiel beobachten zu müssen, sondern selbst Teil dieses Schauspiels der Elemente zu werden.

Von Beginn an benutzt der Erzähler Begriffe aus dem Theater, um den Wechsel vom passiven Zuschauer des Naturschauspiels, der das »leise Geisterspiel« als »äußerst unterhaltend« wahrnimmt und der es als »Schleier-Phantasmagorie der »heimlichen Wandlungen« beschreibt, hin zum Mitspieler der Elemente zu verdeutlichen.¹⁹ Das Unvorhersehbare, die winterlich unberührte Gebirgslandschaft, wird vom Erzähler zum einen mit dem »Ungeheuerlichen«, dem »Wilden« und dem »Kritischen« assoziiert, zum anderen wird sie stets als eine Landschaft geschildert, die nicht nur nichts voraussehen lässt, weil das Wetter stets umbrechen kann, sondern die ganz generell und auf ganz unterschiedliche Weise das Sehen erschwert. Schon vor dem eigentlichen Skiausflug sind die

Draußen war
das trübe
Nichts,

die Welt
in grauweißer
Watte,

die gegen
die
Scheiben
drängte,

in Schnee-
qualm
und
Nebel-
dunst
dicht
verpackt.

Berge ständig von Nebel, Schneewolken und Gestöber verdeckt, der Blick vom Balkon des Sanatoriums führt Hans Castorp mal in ein »wattiges Nichts«,²⁰ dann in ein »dunstiges Nichts« oder in ein »trübes Nichts«, in eine Welt wie »grauweiße Watte, die gegen die Scheiben drängte, in Schneequalm und Nebeldunst dicht verpackt«²¹. Dieses Nichtsehen-können war den Medhermeneuten der Anlass für ihre Idee, die Aussicht durch visuelle Fiktionen zu verstellen. Wenn man ohnehin nichts sehen kann, dann muss man sich die Landschaft dahinter einbilden. Aber nicht nur für die Medhermeneuten war die Balkonszene im Berghof, das Sehen in undeutliches Nichts, ein ästhetisches Vorbild. Auch die Kollektiven Aktionen haben ein Sehkonzept für ihre praktische Ästhetik entwickelt, das die Grenze zwischen Einbildung und Sehen berührt. Sie erfanden zur Erforschung der ästhetischen Wahrnehmung die »Zone der Ununterscheidbarkeit« (»zona nerazličenja«), eine Zone, in der man zwischen dem, was man sieht, und dem, was man zu sehen glaubt, nicht mehr unterscheiden kann. Finden Handlungen in dieser Zone statt, mischen sich bei den Beobachtenden stets Einbildung und das nur schemenhaft Wahrgenommene.

Während Castorp von seinem Balkon aus dieses »Nichts« nicht erobern kann, nicht weiß, was sich darin ereignet, er also nur Zuschauer bleibt, soll der Schneeausflug direkt ins Innere dieses Nichts führen. Und auch beim Erzählen des Schneeausflugs lenkt der Erzähler sofort wieder auf das Sehen:

»[K]ein Gipfel, keine Gratlinie war sichtbar, es war das dunstige Nichts, gegen das Hans Castorp sich emporschob, und da auch hinter ihm die Welt, das bewohnte Menschentum, sich sehr sehr bald schloss und den Augen abhanden kam, auch kein Laut von dorthin mehr zu ihm drang, so war denn seine Einsamkeit, ja Verlorenheit, ehe er's gedacht, so tief, wie er sie sich nur hatte wünschen können [...]. Es war überall gar nichts und nirgends etwas zu sehen. [...] Während sein Blick sich in der weißen Leere brach, die ihn blendete, fühlte er sein Herz sich regen, das vom Aufstieg pochte.«²²

Nun ist Hans Castorp nicht mehr Zuschauer, sondern befindet sich auf jenem »Schauplatz«, der ihm für das »Austragen seiner Gedanken-

komplexe« am adäquatesten schien.²³ Der Erzähler vergleicht das Fahren Castorps zunächst mit einem »freien Schweifen«, einem Fahren ohne Wege, frei von Schildern, Stangen und anderer »Bevormundung«.²⁴ Castorp lässt sich regelrecht fahren, er »überlässt sich dem Gefälle«²⁵. Dabei handelt es sich um eine ziemlich phantastische Fahrt, wie sie eigentlich nur literarisch möglich ist; als Anfänger fährt er kreuz und quer durchs Gelände, mal runter, mal rauf, »gegen den Himmel«²⁶.

Aus Hans Castorps Gleiten machen die Medhermeneuten, und zwar Sergej Anufriev, einen eigenen Begriff, das »Gleiten ohne Täuschung« (»skol'ženie bez obmana«), ein Begriff, der von ihm selbst absichtlich nie definiert oder erklärt wird, der also selbst nicht festgemacht und in seiner Bedeutung zementiert wird. Und auch Hans Castorps Skier tauchen überall im konzeptualistischen Kreis auf, sie stehen in Installationen der Medhermeneuten herum und werden zur »Diskursfigur« des »Lyžnik« (Skiläufers), also desjenigen, der selbst beim Schreiben ins Gleiten kommt.²⁷

Hans Castorps Schneefahrt ist jedoch nur zu Beginn ein »freies Schweifen« auf Skiern, denn allmählich – mit zunehmender Intensität des Schneesturms – verwandelt sich der Ausflug in eine Höllenfahrt. Der neblige Schleier und leichte Schneefall werden von Sturm und Kälte und »Wirbelgedränge«²⁸ jäh abgelöst, die »Urstille« verwandelt sich in ein unbarmherziges Heulen, die Sicht geht völlig verloren.²⁹ Castorp verliert die Orientierung, im Horizontalen wie im Vertikalen, er verirrt sich, fährt im Kreis herum, bis er schließlich dort ankommt, wo er bereits eine Stunde zuvor war: an einer Hütte. Dort nun, mit der »beginnenden Unklarheit seines Sensoriums«³⁰ (er hat nicht nur das Raum-, sondern auch das Zeitgefühl verloren), verfällt Castorp nach einem kräftigen Schluck Portwein in einen zweiteiligen halluzinativen Traum. Zunächst träumt er vom Paradies, er erinnert sich im Traum an das »Südmeer«, das er nie gesehen hat, er spricht sogar im Traum vom Wiedererkennen, so als erkenne er eine Phantasie wieder, die er schon immer mit sich herumgetragen hat. Überhaupt ist der Traum die totale Verkehrung seiner Lage, aus der Höllenfahrt wird der Paradiesaufenthalt, aus der Kälte die Wärme des Südmeeres, aus der Schneeblindheit der totale Überblick von der Bergküste aus, ein reines Schauen – wie im Theater, sogar nach hinten kann er sehen. Aber auch das erblickte Paradies, die eigene Phantasie, beherbergt in ihrem Zentrum eine Hölle. Mitten im Paradies steht ein Tempel,

in dem zwei alte Frauen ein Kind schlachten. Erst die Höllenschau öffnet ihm die Augen für die Interpretation des Gesehenen, eine wirre Interpretation. Pavel Pepperštejn formuliert es so: »Alles im Paradies lebt mit Seitenblick (s ogljadkoj) auf die Hölle, das ist die Bedingung des Paradieses. Zudem ist die Hölle der sakrale Ort innerhalb des Paradieses, ihr Heiligtum.«³¹ Dass das Leben den Tod, das Paradies die Hölle, das Eigene das Andere nicht einfach nur beinhaltet, sondern in ihrem Inneren nur so weit verbirgt, dass man dieses Andere zwar nicht sehen, immer aber erahnen kann, gleichsam als Drohung, ist die Erkenntnis von Castorps Schneeausflug. Da wundert es nicht, dass im Moment der Erkenntnis ein neuer Umschlag stattfindet, nämlich ein Wetterwechsel, Castorp ist gerettet und macht sich auf den Weg zurück ins Sanatorium.

Der Whiteout, mit dem man das Phänomen der Derealisierung durch Schnee (Blendung) oder durch Schneesturm (Verlust der Verlässlichkeit des Sehens) charakterisiert, verwandelt Castorps Skigleiten in ein wildes Gleiten von Bildern und Gedanken. Der literarische Text, der dabei produziert wird, ist selbst phantastisch, ein Text, der nach anderen Regeln funktioniert als der Rest des Romans.³²

Schneestürme als Urszenen des Literarischen

Dass die Moskauer Konzeptualisten Hans Castorps Schneeausflug in Davos als eine literarische Urszene lesen, wundert nicht. Denn mit ihr wird auch gleichzeitig der Schneesturmtext der russischen Literatur aufgerufen, allerdings über einen Umweg. Thomas Mann hat sich beim Kapitel »Schnee« höchstwahrscheinlich auf Tolstoj bezogen, und zwar auf dessen Schneesturmtexte in der gleichnamigen Erzählung *Metel'* (*Ein Schneesturm*, 1853) und auf *Chozjain i rabotnik* (*Herr und Knecht*, 1895). Als Thomas Mann 1923 am Schneekapitel arbeitete, hatte er kurz zuvor den Vortrag »Goethe und Tolstoj« (1921) verfasst und überhaupt viel Tolstoj gelesen, auf die Lektüre von *Herr und Knecht* bezieht er sich auch in seinem Tagebuch.³³

Es war Tolstoj, der den Schneesturmtext der russischen Literatur auf die Schneeblindheit und den halluzinativen Traum gelenkt hat. Zunächst waren es vor allem der Orientierungsverlust im Raum und das damit verbundene Abkommen vom Weg, der Wirbel und damit auch die Verdrehung von Tag und Nacht, sowie die Bedrohung mit realer Gefahr,

die mit dem Schneesturm assoziiert worden waren. Petr Vjazemskij rief in seinem Gedicht *Metel'* (*Schneesturm*, 1828) genau diese infernaln Varianten des Sujets auf. In Aleksandr Puškins kurz darauf geschriebener Erzählung *Metel'* (*Schneesturm*, 1830) wird das Aufkommen eines Schneesturms, das Abkommen vom Weg dann mit der Leidenschaftlichkeit der Liebe und dem unsicheren Schicksal der Protagonisten verknüpft. Der Schneesturm verhindert zunächst den Plan zweier Liebender zu fliehen und sich heimlich in einer Kirche zu vermählen. Der Bräutigam verirrt sich im Schneesturm und kommt zu spät, die Kirche ist verschlossen, die Braut ist weg. Zwar gibt es auch hier schon einen Blackout, die Braut kehrt in Ohnmacht, ohne Erinnerung an die Nacht, an den Sturm und das Warten auf den Bräutigam zu den Eltern zurück. Dieser Blackout bleibt jedoch zunächst unerzählt, er wird als eine Leerstelle der Erzählung konzipiert. Erst am Ende der Erzählung wird schließlich das Geheimnis des Blackouts der Braut gelüftet. Ohnmächtig wurde sie in der Kirche an einen falschen vermählt, an einen Mann, der sich wegen des Schneesturms in die Kirche verirrt hatte. Puškin dreht die Erzählung am Ende noch einmal um und löst den Blackout der Braut im Whiteout des Sturms auf, indem er die Leser zur Mitte der Erzählung, zur Schneesturmnacht, zurückschickt. Es war der Schneesturm, der die Lebenswege durcheinanderbrachte und den Eingriff in die Liebeswahl vollzog, denn am Schluss verliebt sich das unfreiwillig vermählte Paar und ist glücklich über den Wink des Schicksal spielenden Schneesturms. In Puškins *Metel'* (*Schneesturm*) dramatisiert der Schneesturm das Geschehen, unterbricht nicht nur den geplanten Lebensweg, sondern sorgt für einen neuen, unbekannten Weg in eine ungewisse Zukunft. Man könnte den Schneesturm bei Puškin und vielleicht in der gesamten russischen Romantik mit Michail Bachtin als einen Chronotopos des Weges lesen, und zwar eines Weges, der unterbrochen wird und die Zukunft unkalkulierbar macht.

In Lev Tolstoj's knapp dreißig Jahre später verfassten Erzählung *Metel'* (*Schneesturm*, 1856) wird dann viel stärker auf den Schneesturm als ästhetisches Experiment, als Wahrnehmungsexperiment angespielt. Einige Aspekte davon finden wir auch bei Thomas Mann wieder. Zwar ist auch bei Tolstoj ein Protagonist mit einem Schlitten unterwegs und gerät dabei in einen Schneesturm, aber nun ist nicht mehr das Ziel ausschlaggebend, sondern die Fahrt selbst. Tolstoj stellt die sinnesphysiologische

Störung, die durch den Schneesturm hervorgerufen wird, in den Vordergrund. Der Protagonist kann sich – wie später Hans Castorp – im Laufe der Fahrt immer weniger auf seinen Sehsinn verlassen, er wird schneebblind, seine Umwelt nimmt er nur noch durch Geräusche und andere Sinneseindrücke wahr, sein Schlitten fährt im Kreis. Schließlich beginnt er zu träumen und zu halluzinieren.

Torben Philipp hat bereits darauf hingewiesen, dass Tolstoj nicht Kategorien wie Erhabenheit, das Schöne oder Pittoreske aufruft³⁴, vielmehr wird das Sehen der Natur durch die Natur selbst verunmöglicht, ästhetische Anschauung wird durch ästhetische Wahrnehmung, bei der alle anderen Sinne aktiv werden, abgelöst. Wie im *Zauberberg* träumt Tolstojs Protagonist in *Metel'* (*Schneesturm*) einen zweigeteilten Traum, wie im *Zauberberg* erinnert ihn der erste Traum an seine Kindheit, und wie im *Zauberberg* handelt es sich um einen warmen Traum, der den Protagonisten in einen heißen Sommernachmittag versetzt, in dem nur noch das Schwirren der Fliegen an die Schneewirbel erinnert. Wie im *Zauberberg* wird dieser visuelle Traum durch einen Gedankentraum, einen wild assoziativen Traum abgelöst. Es ist der Traum, der die Anschauung wieder herstellt und es ist der Traum, in dem diese Anschauung kollabiert und in eine freie Assoziation mündet.

Tolstoj kommt vierzig Jahre später nochmal in *Chozjain i rabotnik* (*Herr und Knecht*, 1895) auf den Schneesturm als Narrativ zurück. Auch dort wird kurz geträumt, und dieser Traum führt zur Wandlung und Läuterung des Herrn, eine Art Metanoia, der den Knecht vor dem Erfrieren bewahren wird. Es liegt nahe, dass Thomas Mann beide Schneesturmtexte kannte. Auch wenn er sich in seinen Briefen auf *Herr und Knecht* bezieht, liegt im Schneesturmkapitel des *Zauberbergs* allerdings die Verbindung zum früheren *Schneesturm* von Tolstoj viel näher. Im Unterschied zu Tolstojs Herrn wird sich Hans Castorp nach seinem Traum nicht wandeln, ganz im Gegenteil hat er seinen Traum und auch die im Traum formulierte Moral, dem Tod nicht um der Liebe und Güte willen die Herrschaft über das Leben einzuräumen, am Abend im Sanatorium schon wieder vergessen. Das Aussen, das von Hans Castorp vom Balkon aus zunächst nur wie ein Schauspiel wahrgenommen wurde, bleibt auch nach dem Ausflug entrückt und fremd, auch wenn Castorp zunächst die Rampe niedergerissen zu haben scheint. Seine Reise ins Außen führte ihn direkt ins Innere, zu seinem Unbewussten und zur

Produktion eines neuen Imaginären, vielleicht jenes Imaginären, das die Konzeptualisten auf die Jalousien malten, um so die Aussicht durch die Einbildungskraft zu verstellen.³⁵

Kein Wunder also, dass Thomas Manns impliziter Bezug auf den frühen Tolstoj bei den Moskauer Konzeptualisten auch den russischen Schneesturmtext rehabilitiert, der nach der russischen Revolution vor allem zunächst für die Revolution selbst und später für die Stalinzeit stand. Noch 1990 taucht der Schneesturm in den Gesprächen zwischen Boris Groys und Ilya Kabakov als Metapher für die Stalinzeit auf:

»Die Stalinzeit war für uns ein klimatisches Phänomen, und nicht etwa ein soziales. Wir sagten uns einfach: so ist es eben, unser Klima, wir konnten nicht sagen: schon wieder dieser verdammte Schnee. Wir konnten uns nicht dagegen wehren und eine Partei gründen, die sich dafür einsetzte, dass in Russland die Tropen eingeführt werden. [...] Die Sowjetmacht wurde hingenommen wie ein Schneesturm, wie eine Klimakatastrophe.«³⁶

Die negative Verwendung von Winter, Schnee und Schneesturm zur Sowjetzeit haben die Moskauer Konzeptualisten durch den Bezug auf Thomas Manns Roman wieder aufgehoben. Sie haben den russischen Schneesturmtext gewissermaßen in die Schweiz emigrieren lassen und ihm darüber hinaus noch ein neues, modernes Sujet verpasst, aus der Kutsche wurde der Ski, aus der russischen Ebene das Schweizer Gebirge. Nun hat Vladimir Sorokin den Schneesturmtext wieder zurückgeholt in die russische Literatur, er hat 2012 den vorerst letzten Schneesturmtext geschrieben, wie bei Puškin und Tolstoj trägt er den Titel *Metel'* (*Schneesturm*). Sorokins Roman ist eine Art Speicher oder Intertext der gesamten russischen Schneesturmtradition, eine Rückkehr zur Kutsche und zur Ebene, aber gleichzeitig eine Huldigung an den phantastischen, halluzinativen Schneeausflug von Hans Castorp – allerdings ohne Ski und ohne Berge.

- 1 Monastyrskij, Andrej u. Jurij Lejderman, »Literatur, Musik, Literatur«, in: Groy's, Boris (Hg.), *Fluchtpunkt Moskau*, Aachen 1994, 101–115, hier 112. Der Satz kommt bei Thomas Mann nicht annähernd so vor; Monastyrskij könnte allenfalls folgende Textstelle im Auge gehabt haben: »Lebewohl Hans Castorp, des Lebens treuherziges Sorgenkind! Deine Geschichte ist aus. Zu Ende haben wir sie erzählt; sie war weder kurzweilig noch langweilig, es war eine hermetische Geschichte. Wir haben sie erzählt um ihrerwillen, nicht deinethalben, denn du warst simpel«, Mann, Thomas, *Der Zauberberg*, Leipzig, Weimar 1987, 948.
- 2 Vgl. de Mendelssohn, Peter, »Nachbemerkungen des Herausgebers«, in: Thomas Mann, *Der Zauberberg. Roman, Gesammelte Werke in Einzelbänden*, hg. v. Peter de Mendelssohn, Frankfurt a.M. 1981, 1007–1066, hier 1015.
- 3 Inspekcija Medicinskaja Germenevika (B. Fedorov, P. Pepperštejn), »Koridor ›Volšeбноj gory‹«, *Mesto pečati IX*, 10–29, hier 10ff.
- 4 Mann, *Der Zauberberg*, 722.
- 5 Inspekcija Medicinskaja Germenevika (B. Fedorov, P. Pepperštejn), »Koridor ›Volšeбноj gory‹«, 12: »Ведь ›Волшебная гора‹ - это пик, пиковое зачарованное пространство.«
- 6 Die *Schweiz+Medizin* gehört zu einer Ausstellungsserie, die die Medhermeneuten als »Mentale Landschaften« bezeichneten; sie zählen dazu: »Das schizophrene China« und »Das schwachsinnige Moldavien«. Im Fall vom »Schizophrenen China« bildeten klassische chinesische Romane die Matrize für die »Halluzinationen« über das Land, darunter: *Die Flußbuchten*, *Der Traum im schönen Palast*, *Die Reise in den Westen*.
- 7 Inspekcija Medicinskaja Germenevika, *Švejcarija + Medizin*, Devjataja kniga, Typoscript 1992, aus dem Russ. v. Dorothea Trottenberg und Schamma Schahadat.
- 8 Ebd.
- 9 Inspekcija Medicinskaja germenevika (B. Fedorov, P. Pepperštejn), »Koridor ›Volšeбноj gory‹«, 22.
- 10 Inspektion Medizinische Hermeneutik, *Švejcarija + Medizin*, Typoscript.
- 11 Kabakov, Ilya, *Über die ›totale Installation, O ›total'noj: Instaljacii, On the ›Total‹ Installation*, Ostfildern 1995, 27.
- 12 Ebd., 37f.
- 13 Inspektion Medizinische Hermeneutik, *Švejcarija + Medizin*, Typoscript.
- 14 Neben der »medizinischen Schweiz« haben sich die Medhermeneuten mit noch weiteren halluzinativen Ländern bzw. »syndromatischen Landschaften« beschäftigt: mit dem »schizophrenen China«, dem »schwachsinnigen Moldavien« (»imbecil'naja Moldavija«), der »siegreichen Tschechoslowakei« (»pobedivšaja Čechoslovakija«), dem »hypodermischen Lettland« (»podkožnaja Latvija«).
- 15 Mann, *Zauberberg*, 619.
- 16 Ebd., 622.
- 17 Ebd., 627.
- 18 Ebd.
- 19 Ebd., 629.
- 20 Ebd., 621.
- 21 Ebd., 619.
- 22 Ebd., 629.
- 23 Ebd., 628.
- 24 Ebd., 632.
- 25 Ebd., 630.
- 26 Ebd.
- 27 Monastyrskij, Andrej, *Slovar' terminov Moskovskoj Konceptual'noj Školy*, Moskva 1999, 57, 80.
- 28 Ebd., 635.
- 29 Vgl. Philipp, Torben, »Ringsum ist nichts zu sehen, überall nur Nebel und Schnee...« Geoästhesie im russischen Realismus«, in: Magdalena Marszałek u. Sylvia Sasse (Hg.), *Geopoetiken. Geographische Entwürfe in mittel- und osteuropäischen Texten*, Berlin 2010, 225–260.
- 30 Ebd.
- 31 Inspekcija Medicinskaja germenevika (B. Fedorov, P. Pepperštejn), »Koridor ›Volšeбноj gory‹«, 26.
- 32 Vgl. Frost, Sabine, *Whiteout. Schneefälle und Weißerbrüche in der Literatur ab 1800*, Bielefeld 2011.
- 33 Vgl. auch Opitz, Walter, »Thomas Mann, Tolstoj und die Demokratie. Tolstoj's Herr und Knecht: Vor-Bild des Schneekapitels«, *Wirkendes Wort*, April 2013, Heft 1. Opitz geht ebenfalls davon aus, dass Mann Tolstoj

gelesen hat, er vergleicht jedoch *Herr und Knecht* mit dem Schneekapitel aus dem *Zauberberg*. Er halte es für wahrscheinlich, dass Mann beide Erzählungen kannte, zu beiden finden sich intertextuelle Verweise.

³⁴ Vgl. Philipp, »Ringsum ist nichts zu sehen, überall nur Nebel und Schnee...«, 230ff.

³⁵ Diese Beobachtung verdanke ich Anne Krier.

³⁶ Kabakov, Ilya u. Boris Groys, *Die Kunst des Fliehens*, München 1991, 60f.